

--> **Voir l'erratum** concernant cet article

**WILHELM, Frank (dir.), *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 1998**

Marie-Pierre Coulombe

Numéro 25, printemps 1999

Théâtre, musique et environnement sonore

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041386ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041386ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Coulombe, M.-P. (1999). Compte rendu de [WILHELM, Frank (dir.), *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 1998]. *L'Annuaire théâtral*, (25), 166–168. <https://doi.org/10.7202/041386ar>

WILHELM, Frank (dir.), *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma*, Carnières-Morlanwelz, Lansman Éditeur, 1998

---

Publication réunissant les actes du premier colloque organisé par le Centre d'études et de recherches francophones du centre universitaire de Luxembourg, qui s'est tenu en novembre 1995, *Le théâtre dans le théâtre, le cinéma au cinéma ex-*

plore, comme l'annonce clairement le titre, la métathéâtralité et le cinéma dans le cinéma. Dix-sept conférenciers en provenance de cinq pays européens (Allemagne, Belgique, France, Luxembourg et Roumanie) se sont penchés sur cette problématique, au sein d'ateliers spécifiques, quatre portant sur le théâtre et deux sur le cinéma. Dans ce compte rendu, je m'intéresserai uniquement aux textes traitant du théâtre, puisque là est mon champ d'intérêt. Trois études, tirées des différents ateliers, me paraissent particulièrement intéressantes parce qu'en plus de parler d'œuvres précises, elles explorent l'impact de la métathéâtralité sur la démarche artistique des auteurs.

« Le théâtre n'est plus le théâtre (sur Stendhal dramaturge) », de Daniel Sangsue, examine les tentatives méconnues de Stendhal en tant que dramaturge, et surtout le rôle joué par la métathéâtralité dans son écriture. L'analyse met en effet au premier plan la volonté de Stendhal de s'interroger sur son statut d'auteur dramatique dans le cadre même de son écriture. Ainsi, le théâtre est-il au cœur des pièces de Stendhal, et ce choix est révélateur des problèmes qu'il éprouve ensuite. Le théâtre dans le théâtre, comme le dit Sangsue, pointe alors en direction d'« une autoréflexion de l'écriture dramatique » (p. 36). En outre, puisque l'intertextualité était déterminante dans son théâtre, Stendhal craignait qu'on l'accuse de plagiat ou de manque d'originalité ; c'est pourquoi il n'a jamais complété une seule pièce de son cru. Le théâtre sur le théâtre a pour ainsi dire piégé Stendhal qui aurait été en quelque sorte victime du recours à un tel procédé. Selon Sangsue, Stendhal aurait

toutefois importé les « dispositifs de la comédie » et d'autres genres dramatiques dans le roman, en provoquant du coup un brouillage entre théâtre et roman.

Auteure de « Jean-Paul Sartre ou le paradoxe du comédien », Margareta Gyurcsik aborde son sujet en s'attardant tout d'abord à la notion philosophique de jeu chez Sartre. Cette perspective permet d'éclairer *Le diable et le bon Dieu* et *Kean*, deux pièces du dramaturge existentialiste. Pour Sartre « exister, c'est d'abord jouer », et l'être humain ne peut vivre qu'« en représentation ». Transposée au théâtre, cette « vision ludique de l'existence » confère une certaine lucidité aux personnages qui se savent en train de jouer un rôle social, rôle qu'ils peuvent chercher à subvertir. Ainsi, dans *Le diable et le bon Dieu*, Goetz et Heinrich se créent de toutes pièces des personnalités d'ange ou de démon et, dans *Kean*, l'acteur décide de cesser de jouer et prend alors conscience du jeu de ceux qui l'entourent. La comédie sociale est le levier du théâtre dans le théâtre chez Sartre.

Guy Tissier, pour sa part, s'est concentré sur la « [s]urthéâtralisation dans le théâtre québécois ». À travers cinq pièces québécoises des années 1980 (*Province-toun Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) de Normand Chaurette, *Les feluettes* (1987) de Michel Marc Bouchard, *La répétition* (1990) de Dominic Champagne, *Le dernier délire permis* (1990) de Jean-Frédéric Messier et *Le vrai monde ?* (1987) de Michel Tremblay), l'auteur met en relief différentes modalités du théâtre dans le théâtre. Au cours des années 1960 et 1970, au Québec, la référence au théâtre a pris la

forme de parodies de textes classiques d'auteurs européens (*Le Cid maghané* (1968) de Réjean Ducharme ou *Hamlet, prince du Québec* (1977) de Robert Gurik notamment), mais ces pièces ne produisaient pas de mises en abyme et, par conséquent, pas de double niveau de théâtralité. Par l'analyse de la surthéâtralisation dans les pièces québécoises des années 1980, Tissier parvient à faire ressortir l'importance de ce procédé qui permet de « traiter sous un jour nouveau des drames qui empruntent à la réalité [leurs] sujets et [leurs] questionnements » (p. 181). En France et ailleurs en Europe, la métathéâtralité désignerait la « mise à nu de l'artifice théâtral » et le dévoilement de l'absurde et du vide. Tissier considère que, de leur côté, les dramaturges québécois qu'il a étudiés sont parvenus à allier avec succès la surthéâtralisation et « un regard ouvert sur leur société » (p. 181).

Bien que la matière de l'ouvrage soit riche, le phénomène du théâtre dans le théâtre constitue peut-être un objet qui ne permet pas une assez grande variété d'approches. Plusieurs textes s'en tiennent à l'illustration des principaux procédés, telles la mise en abyme et l'inscription de la figure du dramaturge ou du comédien dans la fiction dramatique. Les trois études sur lesquelles je me suis arrêtée ont le mérite de dépasser le simple relevé des marques de métathéâtralité et, surtout, d'en tirer des interprétations stimulantes.

Marie-Pierre Coulombe

Université du Québec à Montréal